

Chapter 6. Of Accidental Chords.

§ 1. The seven chords explained in the preceding chapters, (viz: the fundamental Concord and Discord, with their inversions,) are the only essential chords in all modern harmony. And from them arise all the others as it were accidentally, by the use of some forenotes, or afternotes, or the combination of both.

I. Of Forenotes, or Suspensions.

§ 2. A forenote is an accidental note introduced in the accented time of an essential one. In melody it is generally called an *Appoggiatura*, and in harmony a *Suspension*. But in both cases it is nothing more than a grace before the essential note, in whose time it stands, and into which it must be resolved.

§ 3. Forenotes are accidental dissonances, which therefore ought not to be doubled. And the difference between them, and the essential dissonance, is: that the former ought to be resolved in the same essential chord, when the latter is always resolved in the next.

§ 4. Any part of an essential chord admits of a forenote, either as note next above, or as note next below; and two, or also three of them, may be introduced at once.

When they arise from the retardation of a preceding note, they ought to be introduced in the same part of the chord, as at N^o 1; but otherwise it is enough to introduce them in a good melodious connection, as at N^o 2.

VI^{tes} KAPITEL. Von Zufälligen Accorden.

§ 1. Die in den vorhergehenden Kapiteln erklärten sieben Accorde (nämlich der consonirende und dissonirende Grundaccord mit ihren Umkehrungen) sind die einzigen wesentlichen Accorde in der heutigen Harmonie, und von diesen entstehen alle die andern gleichsam zufälligerweise durch den Gebrauch der Vornoten und Nachnoten oder deren Vermischung.

I. Von Vornoten oder Vorhalten.

§ 2. Eine Vornote ist eine zufällige Note welche in der ersten Hälfte einer wesentlichen Note steht. In der Melodie wird sie gewöhnlich ein *Vorschlag* (*Appoggiatura*), und in der Harmonie ein *Vorhalt* genannt. In beyden Fällen ist sie weiter nichts als eine Verzierung vor der wesentlichen Note, in deren Tactzeit sie steht und in welche sie aufgelöst werden muß.

§ 3. Vornoten sind zufällige Dissonanzen, welche daher nicht verdoppelt werden dürfen, und sich von den wesentlichen Dissonanzen dahin unterscheiden daß erstere in die nämliche wesentliche Harmonie aufgelöst werden müssen, letztere aber sich jederzeit erst in die nächste Harmonie auflösen.

§ 4. Jede Note eines wesentlichen Accords läßt eine Vornote von der nächsten Stufe drüber oder drunter zu, und es können sogar zwey oder drey solcher Vornoten zugleich Zeit vorkommen.

Wenn sie von der Verspätung (*Retardation*) einer vorhergehenden Note entstehen, so müssen sie in der nämlichen Stimme des Accords eingeführt werden wie bey N^o 1; ausserdem ist es hinlänglich sie in einer guten melodischen Verbindung einzuführen, wie bey N^o 2.

N In both the above examples at *a, b*, see a forenote to the Octave, at *c, d*, to the Third; at *e, f*, to the Fifth; and at *g, h*, to the Bass. But the only reason why they have been expressed by small notes, is, to render them conspicuous to the eye, as otherwise that distinction is unnecessary.

§ 5. Two of the preceding forenotes united, see as follows at *a, b, c, d*; and three at *e, f*. But when they arise from the retardation of a whole preceding chord, the best signatures for them are mere strokes of continuation, as at *g, h, i*.

N. In den beyden obigen Beyspielen bey *a, b* sehe man eine Vornote zur Octave; bey *c, d* zur Terz; bey *e, f* zur Quinte; und bey *g, h* zum Basse. Die Ursache warum sie hier mit kleinen Noten geschrieben sind, ist bloss: um sie dem Auge auffallend zu machen, ausserdem diese Unterscheidung unnöthig ist.

§ 5. Zwey der vorhergehenden Vornoten vereinigt, sehe man in den folgenden Beyspielen bey *a, b, c*; und dreÿ bey *e, f*. Wenn sie aber von der Verspätung eines ganzen vorhergehenden Accords entstehen, so ist es am besten sie durch bloße Fortdauerungsstriche zu bezeichnen, wie bey *g, h, i*.

§ 6. In the above manner one, two, and three forenotes may also be introduced in the two Inversions of the fundamental concord; and likewise in the fundamental Discord and its three inversions, as will appear at § 8.

§ 7. The signature of accidental chords arising from forenotes, is: the figure of every accidental interval, before that essential one into which it is to resolve, as in most of the examples at § 4, 5; or also mere strokes of continuation as at § 5, *g, h, i* or mere strokes of anticipation, as at § 4. N^o 1, 2, *g, h*.

§ 6. Auf obige Art können auch eine, zweÿ und dreÿ Vornoten in den zweÿ Umkehrungen des Dreÿklanges; und ebenso in dem Septimenaccord und seinen dreÿ Umkehrungen eingeführt werden wie man § 8. sehen wird.

§ 7. Die Bezifferung dieser zufälligen Accorde ist entweder die Zahl eines jeden zufälligen Intervalls vor der Zahl desjenigen wesentlichen in welches es sich auflösen muß, wie in den meisten Beyspielen § 4 und 5, oder sie besteht aus bloßen Fortdauerungsstrichen, wie § 5 *g, h, i*; oder aus bloßen Vorausnehmungsstrichen wie § 4. N^o 1, 2, *g, h*.

And it is a general rule without exception, that when the sonnotes are expressed by one figure, as at §4, a, b, c, d, e, f, or by two figures, as at §5, a, b, c, d, they require the same additional intervals to make the chord complete, as the essential notes into which they resolve. For a g before the 8, requires the same additional intervals as the 8 into which it resolves, viz: either the 3 & 5, or a doubled 3, or a 3 & 8. And it is the same with all the other single or double sonnotes.

§ 8. Examples for the practice of sonnotes, in all the essential chords, see as follows. And the reason why they are set to the same bass note, and without preparing chords, is, because this renders them more easy to comprehend, to transpose into other keys, and to practise in different positions, than when introduced over a bass that modulates from one degree of the scale to another.

Es ist eine Hauptregel ohne Ausnahme, daß wenn die Sonnoten durch eine Zahl ausgedrückt sind, wie in §4 a, b, c, d, e, f, oder durch zwey wie in §5 a, b, c, d, so erfordern sie die nämlichen andern Intervalle um den Accord vollständig zu machen, wie die wesentlichen Noten in welche sie sich auflösen. Denn die Note vor der Octave erfordert die nämlichen Begleitungsintervalle wie die Octave in welche sie sich auflöst, nämlich: entweder die Terz, und Quinte, oder die doppelte Terz, oder die Terz und Octave, und so verhält es sich mit allen einfachen und doppelten Sonnoten.

§ 8. Zur Übung dieser Sonnoten in allen wesentlichen Accorden, sehe man folgende Beispiele. Die Ursache warum sie zur nämlichen Bassnote, und ohne Vorherbereitung accorde gesetzt sind, ist, weil man sie auf diese Art leichter verstehen, in andere Tonarten versetzen, und in verschiedenen Lagen ausüben lernt, als wenn sie über einem Basse angebracht sind welcher von einer Stufe der Tonleiter zur andern modulirt.

The musical notation consists of six staves, each representing a different chord. Above each note is a figure (number) indicating the interval to be added. The figures are as follows:

- Staff 1: (5) 9 8, 7 8, 4 3, 2 3, 6 5, 4 5, 5 3, 5 3, 9 8, 7 8, 4 3, 4 3.
- Staff 2: 7 8, 6 5, 9 8, 7 8, 6 5, 4 3, (6) 7 6, 5 6, 9 8, 7 8, 6 5, 4 3, 2 3, 6 5, 6 5.
- Staff 3: 9 8, 7 6, 9 8, 7 6, 5 4, 6 5, (6) 5 4, 3 4, 7 6, 5 6, 9 8, 7 8, 6 5, 4 3, 6 5, 6 5.
- Staff 4: 9 8, 7 6, 7 6, 5 4, 6 5, 9 8, 7 6, (7) 9 8, 7 6, 5 4, 6 5, 4 3, 6 5, 4 3, 6 7, 7 6.
- Staff 5: 9 8, 7 6, 6 5, 5 4, (6) 7 6, 6 5, 6 5, 4 3, 6 5, (4) 5 4, 7 6, 5 6, 4 3, 4 3.
- Staff 6: 6 5, 6 5, 2 3, 2 3, 6 5, 5 4, 3 4, 7 6, 5 6, 3 4, 2 3, 6 5, 6 5.

Examples of one afternote, which anticipates the next essential one, see at N^o 1; and one as gradual mean or passing note, see at N^o 2. Both sorts will be found the mere reverse of the examples at § 4, under the same numbers and letters.

Example 1: A sequence of chords with afternotes. The first chord is a triad (C, E, G) with an afternote 'a' (A). The second chord is a triad (D, F, A) with an afternote 'b' (B). The third chord is a triad (E, G, B) with an afternote 'c' (C). The fourth chord is a triad (F, A, C) with an afternote 'd' (D). The fifth chord is a triad (G, B, D) with an afternote 'e' (E). The sixth chord is a triad (A, C, E) with an afternote 'f' (F). The seventh chord is a triad (B, D, F) with an afternote 'g' (G). The eighth chord is a triad (C, E, G) with an afternote 'h' (A). The fingerings are: 8, 9, 6; 8, 7, 4; 5, 4, 3; 5, 2; 5, 6; 5, 4; 5, 3; 5, 6.

Example 2: A sequence of chords with afternotes. The first chord is a triad (C, E, G) with an afternote 'a' (A). The second chord is a triad (D, F, A) with an afternote 'b' (B). The third chord is a triad (E, G, B) with an afternote 'c' (C). The fourth chord is a triad (F, A, C) with an afternote 'd' (D). The fifth chord is a triad (G, B, D) with an afternote 'e' (E). The sixth chord is a triad (A, C, E) with an afternote 'f' (F). The seventh chord is a triad (B, D, F) with an afternote 'g' (G). The eighth chord is a triad (C, E, G) with an afternote 'h' (A). The fingerings are: 8, 9, 10; 8, 7, 8; 5, 4, 5; 5, 2; 5, 6; 5, 4; 5, 3; 5, 6.

§ 15. Two of the preceding afternotes united, see as follows at a, b, c, d; and three at e, f, all without regard to their anticipating a succeeding note, or not. But when they are an anticipation of a whole succeeding chord, the most simple signature is: rising strokes from the preceding bass note, to the signature of the next chord which shall be anticipated, as at g, h, i.

Example a: A sequence of chords with two afternotes united. The first chord is a triad (C, E, G) with afternotes 'a' (A) and 'b' (B). The second chord is a triad (D, F, A) with afternotes 'c' (C) and 'd' (D). The third chord is a triad (E, G, B) with afternotes 'e' (E) and 'f' (F). The fourth chord is a triad (F, A, C) with afternotes 'g' (G) and 'h' (A). The fifth chord is a triad (G, B, D) with afternotes 'i' (I) and 'j' (J). The sixth chord is a triad (A, C, E) with afternotes 'k' (K) and 'l' (L). The seventh chord is a triad (B, D, F) with afternotes 'm' (M) and 'n' (N). The eighth chord is a triad (C, E, G) with afternotes 'o' (O) and 'p' (P). The fingerings are: 8, 9, 8; 7, 4; 8, 7, 5; 6, 4; 8, 9, 6; 5, 4; 8, 7, 5; 6, 4.

Example b: A sequence of chords with two afternotes united. The first chord is a triad (C, E, G) with afternotes 'a' (A) and 'b' (B). The second chord is a triad (D, F, A) with afternotes 'c' (C) and 'd' (D). The third chord is a triad (E, G, B) with afternotes 'e' (E) and 'f' (F). The fourth chord is a triad (F, A, C) with afternotes 'g' (G) and 'h' (A). The fifth chord is a triad (G, B, D) with afternotes 'i' (I) and 'j' (J). The sixth chord is a triad (A, C, E) with afternotes 'k' (K) and 'l' (L). The seventh chord is a triad (B, D, F) with afternotes 'm' (M) and 'n' (N). The eighth chord is a triad (C, E, G) with afternotes 'o' (O) and 'p' (P). The fingerings are: 8, 9, 8; 7, 4; 8, 7, 5; 6, 4; 8, 9, 6; 5, 4; 8, 7, 5; 6, 4.

Example c: A sequence of chords with two afternotes united. The first chord is a triad (C, E, G) with afternotes 'a' (A) and 'b' (B). The second chord is a triad (D, F, A) with afternotes 'c' (C) and 'd' (D). The third chord is a triad (E, G, B) with afternotes 'e' (E) and 'f' (F). The fourth chord is a triad (F, A, C) with afternotes 'g' (G) and 'h' (A). The fifth chord is a triad (G, B, D) with afternotes 'i' (I) and 'j' (J). The sixth chord is a triad (A, C, E) with afternotes 'k' (K) and 'l' (L). The seventh chord is a triad (B, D, F) with afternotes 'm' (M) and 'n' (N). The eighth chord is a triad (C, E, G) with afternotes 'o' (O) and 'p' (P). The fingerings are: 8, 9, 8; 7, 4; 8, 7, 5; 6, 4; 8, 9, 6; 5, 4; 8, 7, 5; 6, 4.

Example d: A sequence of chords with two afternotes united. The first chord is a triad (C, E, G) with afternotes 'a' (A) and 'b' (B). The second chord is a triad (D, F, A) with afternotes 'c' (C) and 'd' (D). The third chord is a triad (E, G, B) with afternotes 'e' (E) and 'f' (F). The fourth chord is a triad (F, A, C) with afternotes 'g' (G) and 'h' (A). The fifth chord is a triad (G, B, D) with afternotes 'i' (I) and 'j' (J). The sixth chord is a triad (A, C, E) with afternotes 'k' (K) and 'l' (L). The seventh chord is a triad (B, D, F) with afternotes 'm' (M) and 'n' (N). The eighth chord is a triad (C, E, G) with afternotes 'o' (O) and 'p' (P). The fingerings are: 8, 9, 8; 7, 4; 8, 7, 5; 6, 4; 8, 9, 6; 5, 4; 8, 7, 5; 6, 4.

Example e: A sequence of chords with three afternotes united. The first chord is a triad (C, E, G) with afternotes 'a' (A), 'b' (B), and 'c' (C). The second chord is a triad (D, F, A) with afternotes 'd' (D), 'e' (E), and 'f' (F). The third chord is a triad (E, G, B) with afternotes 'g' (G), 'h' (A), and 'i' (I). The fourth chord is a triad (F, A, C) with afternotes 'j' (J), 'k' (K), and 'l' (L). The fifth chord is a triad (G, B, D) with afternotes 'm' (M), 'n' (N), and 'o' (O). The sixth chord is a triad (A, C, E) with afternotes 'p' (P), 'q' (Q), and 'r' (R). The seventh chord is a triad (B, D, F) with afternotes 's' (S), 't' (T), and 'u' (U). The eighth chord is a triad (C, E, G) with afternotes 'v' (V), 'w' (W), and 'x' (X). The fingerings are: 8, 9, 8; 7, 4; 8, 7, 5; 6, 4; 8, 9, 6; 5, 4; 8, 7, 5; 6, 4.

Example f: A sequence of chords with three afternotes united. The first chord is a triad (C, E, G) with afternotes 'a' (A), 'b' (B), and 'c' (C). The second chord is a triad (D, F, A) with afternotes 'd' (D), 'e' (E), and 'f' (F). The third chord is a triad (E, G, B) with afternotes 'g' (G), 'h' (A), and 'i' (I). The fourth chord is a triad (F, A, C) with afternotes 'j' (J), 'k' (K), and 'l' (L). The fifth chord is a triad (G, B, D) with afternotes 'm' (M), 'n' (N), and 'o' (O). The sixth chord is a triad (A, C, E) with afternotes 'p' (P), 'q' (Q), and 'r' (R). The seventh chord is a triad (B, D, F) with afternotes 's' (S), 't' (T), and 'u' (U). The eighth chord is a triad (C, E, G) with afternotes 'v' (V), 'w' (W), and 'x' (X). The fingerings are: 8, 9, 8; 7, 4; 8, 7, 5; 6, 4; 8, 9, 6; 5, 4; 8, 7, 5; 6, 4.

Example g: A sequence of chords with three afternotes united. The first chord is a triad (C, E, G) with afternotes 'a' (A), 'b' (B), and 'c' (C). The second chord is a triad (D, F, A) with afternotes 'd' (D), 'e' (E), and 'f' (F). The third chord is a triad (E, G, B) with afternotes 'g' (G), 'h' (A), and 'i' (I). The fourth chord is a triad (F, A, C) with afternotes 'j' (J), 'k' (K), and 'l' (L). The fifth chord is a triad (G, B, D) with afternotes 'm' (M), 'n' (N), and 'o' (O). The sixth chord is a triad (A, C, E) with afternotes 'p' (P), 'q' (Q), and 'r' (R). The seventh chord is a triad (B, D, F) with afternotes 's' (S), 't' (T), and 'u' (U). The eighth chord is a triad (C, E, G) with afternotes 'v' (V), 'w' (W), and 'x' (X). The fingerings are: 8, 9, 8; 7, 4; 8, 7, 5; 6, 4; 8, 9, 6; 5, 4; 8, 7, 5; 6, 4.

Example h: A sequence of chords with three afternotes united. The first chord is a triad (C, E, G) with afternotes 'a' (A), 'b' (B), and 'c' (C). The second chord is a triad (D, F, A) with afternotes 'd' (D), 'e' (E), and 'f' (F). The third chord is a triad (E, G, B) with afternotes 'g' (G), 'h' (A), and 'i' (I). The fourth chord is a triad (F, A, C) with afternotes 'j' (J), 'k' (K), and 'l' (L). The fifth chord is a triad (G, B, D) with afternotes 'm' (M), 'n' (N), and 'o' (O). The sixth chord is a triad (A, C, E) with afternotes 'p' (P), 'q' (Q), and 'r' (R). The seventh chord is a triad (B, D, F) with afternotes 's' (S), 't' (T), and 'u' (U). The eighth chord is a triad (C, E, G) with afternotes 'v' (V), 'w' (W), and 'x' (X). The fingerings are: 8, 9, 8; 7, 4; 8, 7, 5; 6, 4; 8, 9, 6; 5, 4; 8, 7, 5; 6, 4.

Example i: A sequence of chords with three afternotes united. The first chord is a triad (C, E, G) with afternotes 'a' (A), 'b' (B), and 'c' (C). The second chord is a triad (D, F, A) with afternotes 'd' (D), 'e' (E), and 'f' (F). The third chord is a triad (E, G, B) with afternotes 'g' (G), 'h' (A), and 'i' (I). The fourth chord is a triad (F, A, C) with afternotes 'j' (J), 'k' (K), and 'l' (L). The fifth chord is a triad (G, B, D) with afternotes 'm' (M), 'n' (N), and 'o' (O). The sixth chord is a triad (A, C, E) with afternotes 'p' (P), 'q' (Q), and 'r' (R). The seventh chord is a triad (B, D, F) with afternotes 's' (S), 't' (T), and 'u' (U). The eighth chord is a triad (C, E, G) with afternotes 'v' (V), 'w' (W), and 'x' (X). The fingerings are: 8, 9, 8; 7, 4; 8, 7, 5; 6, 4; 8, 9, 6; 5, 4; 8, 7, 5; 6, 4.

Examples of afternotes in all the other essential chords see at § 15.

§ 14. The signature of accidental chords arising from afternotes, is: the figure of every accidental interval, after that essential one which it interrupts, as in most of the examples at § 12, 15, or also mere rising strokes, as at § 13, g, h, i.

And it is a general rule without exception, that the signatures of afternotes require the same additional intervals to make the chord complete as the essential notes which are interrupted by them.

Beispiele einer Nachnote welche die nächste wesentliche Note vorausnimmt sehe man bei N^o 1; und einer als eine stufenweise durchgehende Note sehe man bei N^o 2. Man wird beide Arten als den bloßen Rückgang der Beispiele in § 4 unter den nämlichen Nummern und Buchstaben finden.

§ 15. Zwei der vorhergehenden Nachnoten vereinigt sehe man bei a, b, c, d; und drei bei e und f, alle ohne Rücksicht ob sie eine folgende Note vorausnehmen oder nicht. Wenn sie aber eine Vorausnahme des ganzen nachfolgenden Accords sind, so ist die einfachste Bezifferung: aufwärtsgehende schräge Striche von der vorhergehenden Bassnote zu der Bezifferung des nächstfolgenden Accords welcher vorausgenommen werden soll, wie bei g, h, i.

B. Beispiele von Nachnoten bei allen wesentlichen Accordesehe man § 15.

§ 14. Die Bezifferung der zufälligen Accorde welche von Nachnoten entstehen, ist: die Zahl eines jeden zufälligen Intervalls, nach demjenigen wesentlichen welches dadurch unterbrochen wird wie in den meisten Beispielen § 12 und 13; oder auch bloße aufwärtsgehende schräge Striche wie § 13 g, h, i.

Es ist eine allgemeine Regel ohne Ausnahme, daß die Bezifferung der Nachnoten die nämlichen Begleitungsintervalle erfordert um den Accord vollständig zu machen, wie die wesentlichen Noten welche dadurch unterbrochen werden.

§ 15. Examples for the practice of afternotes, in all the essential chords, see as follows.

§ 15. Zur Übung der Nachnoten in allen wesentlichen Accorden, siehe man folgende Beispiele.

§ 16. All the preceding afternotes may be practised in the same different manners as forenotes, shewn at § 8.

§ 16. Alle die vorstehenden Nachnoten können auf eben die verschiedenen Arten ausgeübt werden wie § 8 von den Vornoten gezeigt worden ist.

§ 17. Though forenotes and afternotes may be intermixed, in the same part, and in the different parts of a harmonious progression; the intricate combinations which arise from too close a crowd of such an intermixture, ought not to be expressed as a figured bass, but in notes, like the fugues in an organ part of Oratorios or Anthems. For whenever a bass can not be figured so that every essential chord can be easily distinguished, the passage is not simple enough for thorough bass.

§ 17. Obgleich Vornoten und Nachnoten in der nämlichen Stimme und in den verschiedenen Stimmen der harmonischen Fortschreitung untermischt werden können, so sollten doch die verwickelten Verbindungen, welche von einer solchen zu überhäuftten Untermischung entstehen, nicht in Ziffern über dem Basse bemerkt werden, sondern in Noten, so wie bei Fugen in der Orgelstimme eines Kirchenstücks. Denn wenn irgend ein Bass nicht so beziffert werden kann, daß jeder wesentliche Accord bequem zu unterscheiden ist, so ist die Passage für den Generalbass nicht einfach genug.

3. Of the Chromatic Species of Chords.

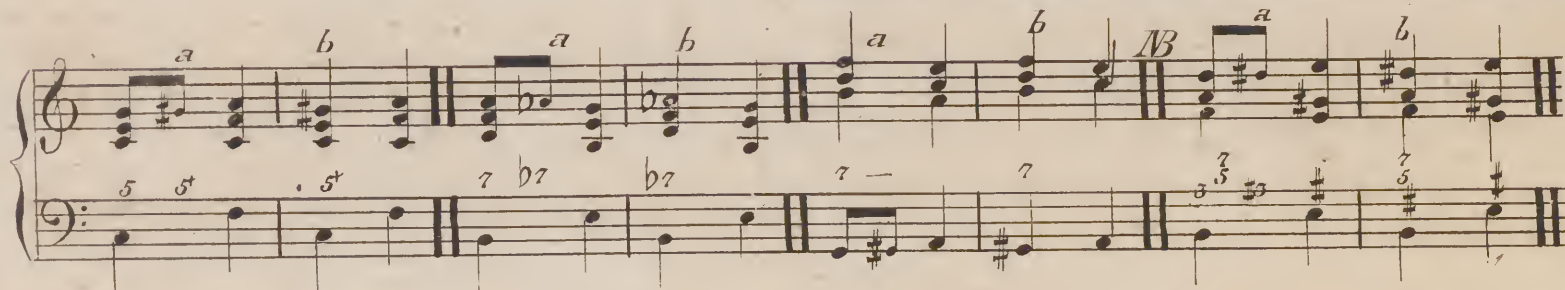
3. Von den chromatischen Gattungen der Accorde.

§ 18. When an essential or accidental natural note is to ascend or descend a whole tone, the intermediate semitone may be introduced, either as chromatic mean between the two natural notes; or added to the first of the two notes, as its chromatic extremity.

§ 18. Wenn eine wesentliche oder zufällige Note einen ganzen Ton auf oder abwärts steigen soll, so kann der dazwischen liegende halbe Ton eingeschoben werden entweder als ein chromatischer Durchgang zwischen den zwey natürlichen Noten oder er kann der ersten von beyden Noten als eine chromatische Extremität beygefügt werden.

In both cases the chromatic semitone is accidental, and when it produces an extreme sharp or flat interval, it ought not to be doubled. See the following examples, viz: at a the chromatic means, and at b chromatic extremities.

In beyden Fällen ist der chromatische halbe Ton zufällig und wennerein übermäßiges oder vermindertes Intervall hervorbringt, so darf dieses nicht verdoppelt werden. Man sehe die folgenden Beispiele, nämlich: bey a chromatische Durchgänge; und bey b übermäßige und verminderte chromatische Intervalle.



These examples shew, that a chromatic sharp makes its note ascend, and a chromatic flat makes it descend, one degree. But the example at B, is only good in those positions, where the sharp third lies above the imperfect fifth.

Diese Beispiele zeigen, daß ein chromatisches Erhöhungszeichen seine Note um einen halben Ton hinauf; und ein chromatisches Erniedrigungszeichen um einen halben Ton herabsteigen macht. Das Beispiel bey B aber ist nur in denen Lagen gut, wo die erhöhte Terz über der kleinen Quinte liegt.

§ 19. According to the above simple explanations, any essential or accidental chord may contain one or two chromatic notes, where they produce no disagreeable combination with the other parts.

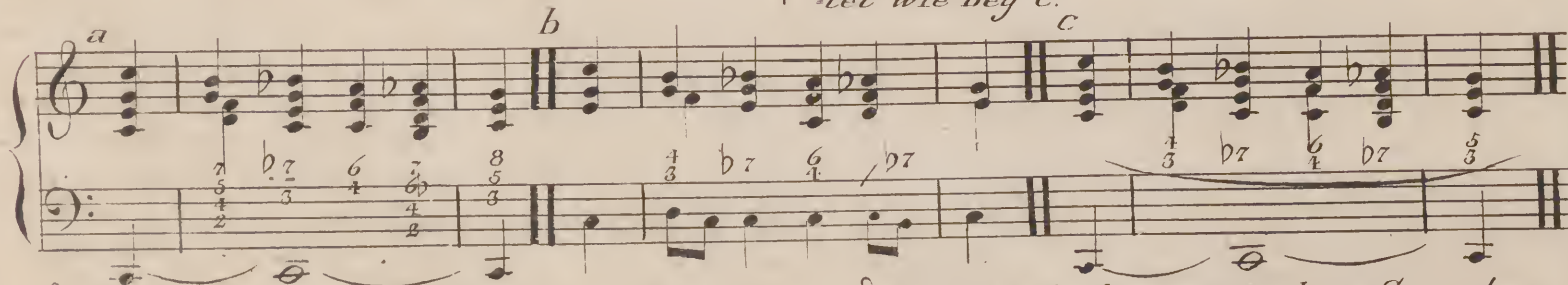
§ 19. Der obigen einfachen Erklärung zufolge, kann jeder wesentliche oder zufällige Accord eine oder zwey chromatische Noten enthalten, wo sie keine unangenehme Zusammenstimmung mit den übrigen Stimmen hervorbringen.

A. Of Organ Points.

Vom Orgelpunkte.

§ 20. When a Bass Note is continued so, that to some of the chords it is accidental, it is generally called an Organ Point. See the following example at a, the Bass of which ought to be understood as at b; and the simplest signatures of such harmonies are, when the part above the continued bass note is considered as the bass, as at c.

§ 20. Wenn eine Bassnote so ausgehalten wird, daß sie zu einigen der Accorde zufällig ist, so wird dieses gemeinlich ein Orgelpunkt genannt. Man sehe die folgenden Beispiele bey a, deren Bass so wie bey b, zu verstehen ist; und die einfachste Art der Bezifferung solcher Harmonieen ist wenn man die nächste Stimme über der ausgehaltenen Bassnote als den Bass betrachtet wie bey c.



§ 21. On the same principle a note is often continued in one of the upper parts, as at the end of Lesson 6 Page 57. From this arises a chord of the 7, instead of 6, as at the beginning of Lesson 1, Page 46, and similar other accidental chords.

§ 21. Nach dem nämlichen Grundsatz wird öfters eine Note in den Oberstimmen ausgehalten, wie am Ende der sechsten Lektion, Pag: 57. Hieraus entsteht ein Accord der aus 7 anstatt 6 besteht wie am Anfang der ersten Lektion Pag: 46. und ähnliche andere zufällige Accorde.

Chapter. 7. Of the Signatures of Chords.

§ 1. Though the particular signatures of the different chords have already been shewn under each sort of chords, I think it necessary to give here the rules on which all thorough-bass signatures depend, and according to which they must be understood.

§ 2. The general rule is: that they ought to be as simple, and as distinct as possible. The former is required, to render Thorough-Bass easier to read, than the chords expressed in notes; and the latter, to prevent the disharmonies which arise from misunderstanding some of the signatures. The application of this rule to all particular cases will appear as follows.

§ 3. Every figure over or under a thorough bass, denotes its respective interval, when counted upwards inclusive of the bass as 1. And when not all the intervals of a chord are expressed, they include the others, as will be shewn.

§ 4. Figures one OVER another as thus $\begin{smallmatrix} 6 \\ 5 \end{smallmatrix}$, $\begin{smallmatrix} 4 \\ 3 \end{smallmatrix}$, are to be struck at once, and those one after another as thus 6 5, 4 3, $\begin{smallmatrix} 6 \\ 4 \end{smallmatrix}$ $\begin{smallmatrix} 5 \\ 3 \end{smallmatrix}$, must be struck in that succession.

A signature in the middle of two others as thus $\begin{smallmatrix} 9 \\ 6 \end{smallmatrix}$, $\begin{smallmatrix} 7 \\ 4 \end{smallmatrix}$, $\begin{smallmatrix} 9 \\ 7 \end{smallmatrix}$, belongs both to the preceding and succeeding one, and the preceding cases must be understood as thus $\begin{smallmatrix} 9 \\ 7 \end{smallmatrix}$, $\begin{smallmatrix} 7 \\ 4 \end{smallmatrix}$, $\begin{smallmatrix} 9 \\ 7 \end{smallmatrix}$; but when some Authors express the same thus $\begin{smallmatrix} 9 \\ 6 \end{smallmatrix}$, $\begin{smallmatrix} 7 \\ 4 \end{smallmatrix}$, $\begin{smallmatrix} 9 \\ 7 \end{smallmatrix}$ it is very bad because it shews the accidental combination more than the essential one.

§ 5. Every figure without an Accident, is taken according to the signature at the clef, like the natural notes of a piece; and even the imperfect fifth requires no particular mark of distinction when its note is without the same.

7^{tes} KAPITEL. Von den Signaturen der Accorde.

§ 1. Obgleich die besondern Signaturen der verschiedenen Accorde bey jeder ihrer Gattungen schon gezeigt worden sind, so finde ich es doch nöthig hier die Regeln aufzustellen worauf alle Signaturen des Generalbasses beruhen, und nach welchen sie verstanden werden müssen.

§ 2. Die Hauptregel ist: daß jede Signatur so einfach und bestimmt als möglich seyn müsse. Das erste ist erforderlich um den Generalbaß bequemer lesbar zu machen als die in Noten ausgeschriebenen Accorde; und das andere um falschen Harmonien vorzubeugen, welche entstehen können, wenn einige solcher Signaturen unrecht verstanden werden.

Die Anwendung dieser Regel auf alle besondern Fälle wird aus folgendem erhellen.

§ 3. Jede Ziffer über oder unter einem Generalbasse bezeichnet das dadurch ausgedrückte Intervall, aufwärts gezählt von dem Basse welcher als 1 angenommen wird. Und wenn nicht alle Intervalle eines Accords ausgedrückt sind, so begreifen die angezeigten die andern in sich, wie gezeigt werden wird.

§ 4. Übereinanderstehende Ziffern wie diese $\begin{smallmatrix} 6 \\ 5 \end{smallmatrix}$, $\begin{smallmatrix} 4 \\ 3 \end{smallmatrix}$ müssen zugleich angeschlagen werden; und diejenigen welche nebeneinander stehen, wie diese 6 5, 4 3, $\begin{smallmatrix} 6 \\ 4 \end{smallmatrix}$ $\begin{smallmatrix} 5 \\ 3 \end{smallmatrix}$ werden nacheinander angeschlagen.

Eine Ziffer in der Mitte zwischen zwey andern wie hier $\begin{smallmatrix} 9 \\ 6 \end{smallmatrix}$, $\begin{smallmatrix} 7 \\ 4 \end{smallmatrix}$, $\begin{smallmatrix} 9 \\ 7 \end{smallmatrix}$ gehört sowohl zur vorhergehenden als nachfolgenden, und die vorigen Fälle müssen auf nachfolgende Art verstanden werden $\begin{smallmatrix} 9 \\ 7 \end{smallmatrix}$, $\begin{smallmatrix} 7 \\ 4 \end{smallmatrix}$, $\begin{smallmatrix} 9 \\ 7 \end{smallmatrix}$. Wenn aber einige Autoren das nämliche so ausdrücken $\begin{smallmatrix} 9 \\ 6 \end{smallmatrix}$, $\begin{smallmatrix} 7 \\ 4 \end{smallmatrix}$, $\begin{smallmatrix} 9 \\ 7 \end{smallmatrix}$ so ist es sehr unrecht, weil es die zufällige Verbindung mehr als die wesentliche zeigt.

§ 5. Jede Ziffer ohne ein Versetzungszeichen wird der Vorzeichnung gemäß genommen so wie die natürlichen Töne eines Stücks; und sogar die unvollkommene Quinte erfordert kein besonders Unterscheidungszeichen, wenn sich keines bey ihrer Note befindet.

§ 6. Accidents denote the same in thorough bass signatures as in notes; and they should either stand before their respective figures, or be drawn into them as follows: 2, 3 (♯) 4 5 6 7 8 9 20 b3 (♭) 41 50 60 b7 b8 b9 21 23 (♯) 44 54 64 74 84 94. NB. a stroke through the note denotes a sharp; and a ♯ or ♭ or b by itself, denotes such a Third.

Double sharps or flats are also used, the same as in notes.

§ 7. To the usual figures and Accidents as above, may be added the following other characters.

1. A horizontal, or descending stroke, as thus — or thus —. It denotes the continuation of that preceding figure, next to which it is placed, as in the preceding examples of this work. And when a whole chord is to be continued, as many of those strokes are used as it had figures, as thus 3—, 5—, 7—.

2. An ascending stroke, which points from a bass note to a succeeding figure, as thus 3, —5, —7 denotes that the figure to which it points shall be anticipated to the bass note from which it rises.

3. Braces. They either collect two chords to one time of the measure, when placed thus $\frac{4}{5}$; or two times of the measure to one chord, when placed thus $\frac{4}{5}$.

4. Rests, or Cyphers. They shew that no chord at all shall be struck, till signatures express the contrary. And this is very proper in those cases where the principal parts rest.

5. Dots by the figures. They denote in the signatures the same as in the notes.

§ 8. As long as a bass note remains the same, and no other signature, is introduced over it, the chord also remains the same. Its ascending or descending an Octave makes no difference in this rule, because the note still is unaltered.

§ 9. Concerning signatures over a Rest, the Connection must decide whether they refer to the preceding or succeeding bass note.

§ 6. Versetzungszeichen haben die nämliche Bedeutung bey den Generalbass signaturen wie bey den Noten, und sie sollten entweder vor ihre Zahlen gesetzt, oder in dieselben gezogen werden wie hier folgend: 2, 3 (♯) 4, 5, 6, 7, 8, 9, 20 b3 (♭) 41, 50, 60 b7, b8, b9, 21, 23, (♯) 44, 54, 64, 74, 84, 94. NB ein Strich durch die Ziffer bedeutet ein Erhöhungszeichen; und ein ♯ oder ♭ oder b allein, bedeutet eine durch dieses Versetzungszeichen herorgebrachte Terz.

Doppelte Erhöhungs- und Erniedrigungszeichen werden bey den Ziffern ebenso wie vor den Noten gebraucht.

§ 7. Zu obigen Ziffern und Versetzungszeichen können noch folgende Signaturen gezählt werden.

1. Ein horizontaler oder abwärtsgehender Strich Zb: so — oder so —. Er bezeichnet die Fortdauer der zunächst vorangehenden Signatur, wie in den vorhergehenden Beispielen dieses Werchs. Und wenn ein ganzer Accord fort dauern soll, so werden so viele Striche gesetzt als er Signaturen hat. z b: 3—, 5—, 7—.

2. Ein aufwärtsgehender schräger Strich, welcher von einer Bassnote zu einer nachfolgenden Signatur weist, als: —5, —7 bezeichnet, daß diese Signatur zu der Bassnote von der er ausgeht, vorausgenommen werden soll.

3. Klammern. Diese ziehen entweder zwey Accorde in eine Tactzeit zusammen, wie hier: $\frac{4}{5}$; oder zwey Tactzeiten in einen Accord, wie hier: $\frac{4}{5}$.

4. Pausen oder Nulle. diese bedeuten daß gar kein Accord angeschlagen werden soll, bis Signaturen das Gegentheil ausdrücken. Und dieses ist sehr zweckmässig in denen Fällen wo die Hauptstimmen pausiren.

5. Punkte bey den Ziffern. Sie bedeuten bey den Signaturen das nämliche wie bey den Noten.

§ 8. Solange als eine Bassnote dieselbe bleibt, und keine andere Signatur darüber eintritt, bleibt auch der Accord derselbe; und selbst wenn der Bass eine Octave steigt oder fällt, so macht dieses keine Ausnahme in dieser Regel, weil die Note immer noch unverändert ist.

§ 9. Was die Signaturen über Pausen betrifft, so muß der Zusammenhang entscheiden ob sie sich auf die vorhergehende oder folgende Bassnote beziehen.

§ 10. When a note carries more than one signature, the nature of the passage must decide, whether its time is to be divided into equal parts or not.

And the same is to be understood, concerning the number of chords required in every sort of time, and measure.

§ 11. The above, added to what has been said concerning the signatures of every particular chord, in the preceding chapters, would render the doctrine of thorough bass signatures simple and distinct enough, if it had been attended to by all the former musical Authors. But as most former thorough basses have been figured too indistinct, I shall now give some rules, according to which they can be understood.

§ 12. The principal indistinction in former thorough basses is found in the signatures of discords; and yet greater attention ought to be paid to them, than, to concords. because the dissonant notes contained in them must not be doubled, and require a resolution, and wrong notes introduced in them are bad of course. I shall therefore explain the signature of discords in their natural order, viz:

1. When a bass note that carries the signature of a chord of the seventh, takes the progression of a perfect, or interrupted cadence, (chap. 4 § 7) it is a real chord of the seventh, But otherwise it must be understood according to some of the succeeding rules.

2. When a bass note that ascends one degree to a Common Chord, carries a 6, or a false fifth, marked $5b$, or $5\sharp$ or 5 , or 5 , it denotes a chord of the fifth and sixth, (Ex: 1, a, b, c, d.)

3. When a bass note that descends one degree to a Common Chord, or ascends one degree to a chord of the Sixth carries a natural or sharp 6, or $\frac{6}{4}$, it denotes a chord of the Third and Fourth; (Ex: 2, a, b, c, d.) And when such a bass note carries a 7, the $\frac{4}{3}$ is required to it, and not the $\frac{5}{3}$, according to the explanation given at Chap: 6, § 21.

§ 10. Wenn sich mehrere Signaturen nebeneinander über einer Note befinden, so muß die Natur der Passage entscheiden, ob ihre Dauer in gleiche oder ungleiche Theile zerfallen soll.

Das nämliche ist auch von der Anzahl der Accorde welche in jeder Tactart und in jedem Tempo erfordert werden, zu verstehen.

§ 11. Das jetzt Gesagte mit dem was über die Bezeichnung eines jeden Accords in den vorhergehenden Kapiteln ist gesagt worden, würde die Lehre von den Signaturen des Generalbasses einfach und bestimmt genug machen, wenn die ältern musikalischen Autoren sich darnach gerichtet hätten; da aber die meisten ältern Generalbässe zu unbestimmt beziffert sind, so will ich nun einige Regeln geben, wornach diese verstanden werden können.

§ 12. Die größte Unbestimmtheit in ältern Generalbässen findet sich in den Signaturen der dissonirenden Accorde; da sie doch mit größserer Sorgfalt als die consonirenden behandelt werden sollten, weil die darinnen enthaltenen Dissonanzen nicht verdoppelt werdendürfen und eine Auflösung erfordern; die dazu gegriffenen falschen Noten, sind dann ohnehin schlecht. Ich werde daher die Signatur der Dissonanzen in ihrer natürlichen Ordnung erklären, als:

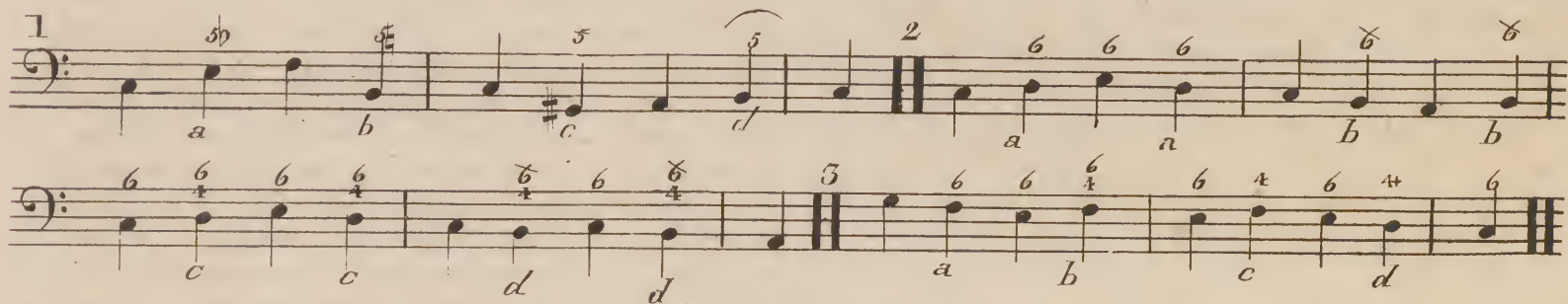
1. Wenn eine Bassnote welche die Signatur eines Septimenaccords führt, die Fortschreibung einer ganzen oder unterbrochenen Cadenz nimmt, (Kap: 4, § 7.), so ist es ein wirklicher Septimenaccord; außerdem aber muß er gemäß der folgenden Regeln verstanden werden.

2. Wenn eine Bassnote welche eine Stufe aufwärts in den Dreiklang steigt, mit einer 6 oder falschen Quinte auf folgende Art bezeichnet ist: $5b$ oder $5\sharp$ oder 5 oder 5 , so bezeichnet dieses einen Quintsextenaccord, (erstes Beyspiel, a, b, c, d.)

3. Wenn eine Bassnote eine Stufe abwärts in einen Dreiklang, oder eine Stufe aufwärts in einen Sextenaccord geht, und mit einer natürlichen oder erhöhten grossen Sexte oder mit $\frac{6}{4}$ bezeichnet ist, so bezeichnet dieses einen Terzquarten Accord (zweites Beyspiel, a, b, c, d.) und wenn sich eine Septime über einer solchen Bassnote befindet, so ist die $\frac{4}{3}$ dazu erforderlich und nicht die $\frac{5}{3}$, nach der Erklärung welche Kapitel 6, § 21 ist gegeben worden.

4. When a bass note that descends one degree to a chord of the Sixth, carries a 6, or $\frac{6}{4}$ or 4, it denotes a chord of the Second. Ex: 3, a, b, c, d. But in a series or succession of chords of the sixth they may also be treated in the manner shewn at Chap: 3, § 5.

4. Wenn eine Baßnote welche eine Stufe abwärts in einen Sextenaccord geht, mit einer 6 oder $\frac{6}{4}$ oder 4 bezeichnet ist, so bedeutet dieses einen Secundenaccord, (drittes Beispiel, a, b, c, d.) Aber in einer Reihe oder Folge von Sextenaccorden, können sie auch auf die Kapitel 3, § 5 gezeigte Art behandelt werden.



5. All the signatures of those chords, formerly considered as chords by Supposition, by Addition, by Suspension, by Anticipation, and by Licence; also as Transient and Irregular chords; may be understood according to the simple rules given at Chap: 6, § 7, 14, 20 & 21.

5. Alle Signaturen derjenigen Accorde welche ehemals als Accorde durch Unterschieben (Supposition), Übersetzen (Addition), Aufhaltung (Suspension), Vorausnahme (Anticipation) und Ausnahme (Licenz) betrachtet worden sind, oder auch sogenannte durchgehende und irreguläre Accorde können nach der einfachen Regel welche Kapitel 6, § 7, 14, 20 und 21 gegeben worden ist verstanden werden.

§ 13. To figure the bass of a composition, is not so easy as those imagine, who think that it is enough to set down the figures of such intervals, as are found in the notes of the other parts. For in many instances the parts of a composition appear to contain quite other chords, than they really contain when the nature and progression of every chord is examined. This I hope to have clearly shewn in my New Theory, Chap: II, § 32.

§ 13. Den Baß eines Tonstücks zu bezeichnen, ist keine so leichte Sache als diejenigen sich einbilden welche denken daß es hinlänglich sey die Zahlen derjenigen Intervalle niederzusetzen welche sich in den übrigen Stimmen vorfinden. Denn in vielen Fällen scheinen die Stimmen einer Composition ganz andere Accorde zu enthalten als sie wirklich enthalten, wenn man die Natur und Fortschreitung eines jeden Accords untersucht, welches ich in meiner neuen Theorie, Kapitel II, § 32 hinlänglich gezeigt zu haben hoffe. Man muß daher die wirklichen Accorde nach der Natur ihrer Fortschreitung untersuchen, und sie alsdann so bestimmt bezeichnen wie in diesem Kapitel gezeigt ist.

It is therefore necessary to examine, which are the real chords, according to their progression; and then to express them as distinctly as shewn in this chapter.

§ 14. Wenn einige behaupten, zu lehren wie ein unbezifferter Baß könne begleitet werden, so daß er mit den übrigen Stimmen harmonire, so gehen sie dadurch nur ihre unvollständige Kenntniß von der Harmonie an den Tag. Denn die Unmöglichkeit einer solchen Sache ist augenscheinlich, wenn nicht die Composition auf einige wenige festgesetzte Fortschreitungen beschränkt seyn soll, wie dieses auch Em. Bach, Türrck und andere berühmte Autoren hinlänglich gezeigt haben.

§ 14. When some pretend to teach how an unfigured bass can be accompanied, so as to harmonize with the other parts, they only expose their own imperfect knowledge of harmony. For the impossibility of such a thing, when all composition shall not be limited to a few fixed progressions, is evident. And it has been sufficiently shewn by Eman. Bach, Türk, and other celebrated Writers.

Chapter 8.

Of the Progression of Chords.

§ 1. Though for the practice of thorough bass it is sufficient, to know how every part of a chord is allowed or required to be treated, as shewn in the preceding Chapters; yet for understanding a bass that is not figured properly, it is required to know the regular progression of every chord. And this knowledge also enables a Performer to express little extempore preludes or voluntaries, more correctly than otherwise; though it does not include all the rules of Modulation.

I shall explain the progressions in question in the same order, in which the different chords have been explained.

§ 2. The fundamental Concord and its two inversions, have no limited progression like discords; and may ascend or descend in any manner, if only no consecutive fifths or octaves arise from the progression. But when they take the progression of an essential discord, they must be treated as follows.

§ 3. When the fundamental Concord ascends four or descends five degrees to another fundamental concord, its Third must be treated as a leading note in the chord of the Seventh; and when it ascends one degree to another fundamental concord, its upper parts must descend, not only to avoid consecutive fifths and octaves, but because it is either an incomplete chord of the Fifth and Sixth, or an incomplete chord of the Seventh.

§ 4. When a chord of the Sixth ascends one degree to a common chord, the Octave of the Bass ought not to be taken, because it is an incomplete chord of the G; and when it descends one degree to a common chord, the Third must not be doubled, because it is an incomplete chord of the F.

8^{tes} KAPITEL.

Von der Fortschreitung der Accorde.

§ 1. Ob es gleich zur praktischen Ausübung des Generalbasses hinlänglich ist zu wissen, wie jede Stimme eines Accords behandelt werden darf oder muß, wie solches in den vorhergehenden Kapiteln gezeigt worden ist; so ist es doch um auch einen Bass zu verstehen welcher nicht richtig beziffert ist, nöthig, die regelmäßige Fortschreitung eines jeden Accords zu wissen, und diese Kenntniß setzt auch einen Spieler zugleich in den Stand, kleine Präludien und Phantasien aus dem Stegreife richtiger zu spielen, als es sonst möglich wäre obschon sie nicht alle Regeln der Modulation in sich faßt.

Ich werde die erwähnten Fortschreitungen in der nämlichen Ordnung erklären in welcher die verschiedenen Accorde erklärt worden sind.

§ 2. Der Dreiklang und seine zwei Umkehrungen haben keine beschränkte Fortschreitung, gleich den dissonirenden Accorden, sondern können auf alle Arten auf und abwärts fortschreiten, wenn nur keine Quinten und Octaven Folge durch die Fortschreitung entsteht. Wenn sie aber die Fortschreitung eines wesentlich dissonirenden Accords nehmen, so müssen sie auf folgende Art behandelt werden.

§ 3. Wenn ein Dreiklang vier Töne steigt oder fünf Töne fällt in einen andern Dreiklang, so muß seine Terz so wieder Leitton in dem Septimenaccorde behandelt werden, und wenn er eine Stufe aufwärts in einen andern Dreiklang geht, so müssen die Oberstimmen herabwärts gehen, nicht allein um Quinten und Octaven Folgen zu vermeiden, sondern weil er entweder ein unvollständiger Quintsexten oder Septimenaccord ist.

§ 4. Wenn ein Sextenaccord eine Stufe aufwärts in den Dreiklang steigt, so darf die Octave des Basses nicht genommen werden; weil er ein unvollständiger Quintsextenaccord ist; und wenn er eine Stufe abwärts in den Dreiklang geht, so darf die Terz nicht verdoppelt werden weil er ein unvollständiger Terzquartenaccord ist.

§ 5. When a chord of the Fourth and Sixth proceeds like that of the $\frac{4}{3}$, the Sixth ought not to be doubled; and when it proceeds like that of the 2, the Octave of the bass ought not to be taken.

§ 6. The progressions of the fundamental discord and its inversions are limited, according to the resolution which those chords require; and they may be divided into natural, and some abrupt progressions.

§ 7. The natural progressions of the four essential discords are as follows:

The chord of the Seventh takes that of the perfect cadence, as explained at Chap: 4 § 7. And its three Inversions proceed to the same fundamental chord, or one of its inversions, in the manner explained at Chap: 5.

§ 8. The most simple table, by which the natural progressions of the three inversions of the chord of the Seventh can be remembered, is that of a bass proceeding diatonically, from the key note to its fifth, and backwards, with the accompaniment as follows:

The musical notation consists of two systems, each with a treble and bass staff. The first system is labeled 'in Major. in Dur.' and the second 'in Minor. in Moll.'. Both systems show a sequence of chords in the treble staff and a corresponding bass line with notes and figures (1, 6, 5, 2, 6, 4, 3). The Major system shows chords at positions a, b, c, d. The Minor system shows chords at positions a, b, c, d.

In both these examples at b see the natural progression of the chord of the $\frac{4}{3}$; at a and d, those two of the chord of the $\frac{4}{3}$; and at c, that of the chord of the 2.

§ 9. When this progression is transposed a fifth higher, and so as to end in the octave of the key note, one degree must be treated like two, as follows:

§ 5. Wenn ein Quartsextenaccord so wie ein Terzquartenaccord fortschreitet, so darf die Sexte nicht verdoppelt werden; und wenn er wie ein Secundenaccord fortschreitet, so darf die Octave des Basses nicht genommen werden.

§ 6. Die Fortschreitungen des dissonirenden Grundaccords und seiner Umkehrungen sind vermöge der Auflösung welche diese Accorde erfordern, beschränkt, und sie können in natürliche und unerwartete Fortschreitungen eingetheilt werden.

§ 7. Die natürlichen Fortschreitungen der vier wesentlich-dissonirenden Accorde sind folgende:

Der Septimenaccord nimmt die Fortschreitung der gangen Cadenz, wie Kapitel 4, § 7 erklärt worden ist; und seine dreiß Umkehrungen nehmen ihre Fortschreitung in den nämlichen Grundaccord, oder in eine seiner Umkehrungen, auf die Art wie Kapitel 5 erklärt worden ist.

§ 8. Die einfachste Tabelle durch welche die natürlichen Fortschreitungen der dreiß Umkehrungen des Septimenaccords können vorgestellt werden ist diejenige eines Basses welcher mit folgender harmonischen Begleitung in diatonischer Ordnung von dem Grundton zur Quinte auf- und wieder abwärts geht.

In diesen beiden Beispielen sieht man bei b die natürliche Fortschreitung des Quintsextenaccords; bei a und d die zwey des Terzquartenaccords und bei c die des Secundenaccords.

§ 9. Wenn diese Fortschreitung eine Quinte höher versetzt wird, so daß der Schluß in der Octave des Haupttons geschieht, so muß eine Stufe wie zwey behandelt werden, wie folgt:

in Major, in Dur.

in Minor, in Moll.

NB. The large notes show the chords as they ought to be taken, in a strictly diatonic modulation, such as in the answer of a fugue; and the small notes shew how some of the leading chords may be taken with accidental sharps, according to the modern diatonic chromatic scale. The division of a chord or note into two times, as at a, b, serves for altering the position of it.

Die großen Noten zeigen die Accorde welche in streng diatonischer Modulation genommen werden müssen, so wie in der Antwort in einer Fuge; und die kleinen Noten zeigen wie einige der Leitaccorde, der heutigen diatonisch-chromatischen Tonleiter gemäß mit zufälligen Erhöhungszeichen genommen werden können. Die Zertheilung eines Accords oder einer Note in zwei Zeiten wie bey a und b dient dazu um seine Lage zu verändern.

§ 10. The above two progressions united, form what is generally called the Rule of the Octave, being a diatonic bass-octave with the explained accompaniment; and I shall give it here with the allowed Accidents in the accompaniment.

§ 10. Die zwei obigen Hälften der Octave vereinigt, bilden das was man gemeinlich die Regel der Octave nennt welches eine diatonische Bassoctave mit der erklärten Begleitung ist; und ich will sie mit den in der Begleitung zulässigen Versezungszeichen hiehersetzen.

in Major.
in Dur.

in Minor.
in Moll.

At the NB in the minor scale it must be observed, that the common chord of the Fifth of that scale must be minor, the same as the common chord of the Key Note; and when in other rules of the octave it is made major, it is either the leading chord without the Seventh, or the Third is accidentally sharp. A more complete explanation of the different accompaniments of the scale see in my New Theory, Chap: 12, § 5, & seq.

Beß dem NB. in der Molltonart muß bemerckt werden, daß der Dreiklang auf der Quinte dieser Tonleiter eben so wie der Dreiklang des Haupttons klein seyn muß; und wenn er in andern Regeln der Octave groß ist, so ist er entweder ein Leitaccord ohne die Septime, oder die Terz ist zufällig erhöht. Eine vollständigere Erklärung der verschiedenen Begleitungen der Tonleiter ist in meiner neuen Theorie Kapitel 12, in dem 5^{ten} und den folgenden Paragraphen zu sehen.

§ 11. Under the Abrupt progressions mentioned at § 6, I comprehend: first the progression of the interrupted cadence, and secondly, when one essential discord resolves in another.

§ 11. Unter den § 6 angeführten unerwarteten Fortschreitungen verstehe ich: erstlich, die Fortschreitung der unterbrochenen Cadenz und zweitens wenn ein dissonirender Accord in einen andern aufgelöst wird.

§ 12. The interrupted cadence as explained at Chap: 4, § 7, is that progression, where the chord of the Seventh ascends one degree to a Common Chord, as at a, and its inversions see at b, c, d.

§ 12. Die unterbrochene Cadenz, so wie sie Kapitel 4 § 7 erklärt worden ist, ist diejenige Fortschreitung, wo der Septimenaccord eine Stufe aufwärts in den Dreiklang steigt, wie bei a und seine Umkehrungen sehe man bei b, c, d.

in C major.
a *in C Dur.*

in A minor.
in A moll.

chromatic both in major and minor.
chromatisch beides in Dur und Moll.

b *first inversion.*
1^{te} Umkehrung.

c *second inversion.*
2^{te} Umkehrung.

d *third inversion.*
3^{te} Umkehrung.

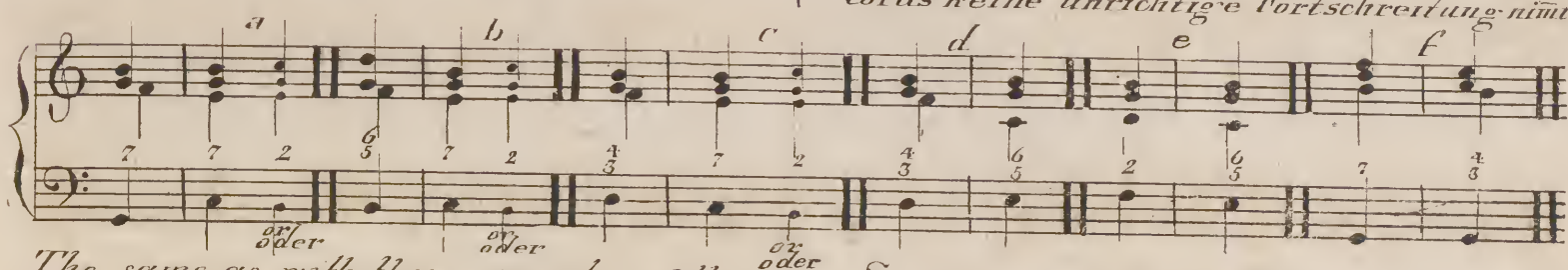
AB. all the above examples, as well as those at § 10, ought to be practised in the other positions of the upper parts, as well as in other major and minor keys.

§ 13. The cases in which one essential discord resolves into another, (§ 11) depend on the simple rule: that the fundamental Discord, or its third inversion, may be taken instead of the fundamental Concord, as at a, b, c; the first Inversion of the former, instead of the first inversions of the latter, as at d, e. and the second Inversion of the former, instead of the second inversion of the latter, as at f.

AB. Sowohl alle die obigen Beispiele, als diejenigen in § 10 müssen auch in den übrigen Lagen der Oberstimmen, und in andern Tonarten geübt werden.

§ 13. Die Fälle in welchen ein wesentlich dissonirender Accord in einen andern aufgelöst wird (§ 11) beruhen auf der einfachen Regel: daß der dissonirende Grundaccord oder seine dritte Umkehrung anstatt eines erwarteten Dreiklanges genommen werden können, wie bei d, b, c; die erste Umkehrung des ersten anstatt der ersten Umkehrung des letztern wie bei d, e; und die zweite Umkehrung des ersten anstatt der zweiten Umkehrung des letztern, wie bei f.

The chord of the Diminished Seventh, or any of its inversions, may be taken instead of any concord or discord, where the dissonance of the preceding chord is not perceived as taking a wrong progression.

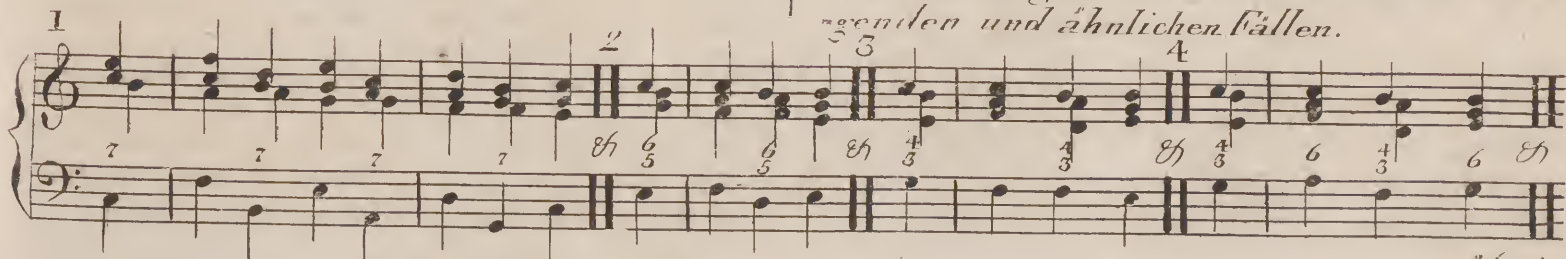


The same as with these examples of the fundamental or inverted perfect cadence, it is with all those of the interrupted cadence given at § 12.

§ 14. The above explained are all the progressions from one essential chord to another. And as accidental chords are nothing more than different colourings of the essential ones, in the manner explained at Chap. 6, their progression is the same as that of the essential chords in whose places they stand, and requires no additional rule.

§ 15. The chromatic species of chords also, make no difference in their progression. For an accidental sharp in them merely anticipates part of the ascending progression which the same part may take when natural, and an accidental flat anticipates part of the descending progression in a similar manner.

§ 16. One sort of progressions, which former Writers have been dwelling upon very much, are those called Sequences. They are nothing more than a short clause of two or more chords, carried from degree to degree ascending or descending and may be as numerous as the clauses that can be formed in such a manner, either with essential chords alone, or with essential and accidental ones intermixed, as the following and similar other cases.



Der Accord der verminderten Septime oder irgend eine seiner Umkehrungen kann anstatt eines jeden con- und dissonirenden Accords genommen werden, wo die Dissonanz des vorhergehenden Accords keine unrichtige Fortschreitung nimmt.

So wie es mit diesen Beispielen der fundamentalen oder umgekehrten ganzen Cadenz ist; so verhält es sich mit denen der unterbrochenen Cadenz von welcher § 12. die Rede war.

§ 14. Die vorhererklärten sind alle die Fortschreitungen von einem wesentlichen Accorde zu einem andern. Und da zufällige Accorde nichts weiter als verschiedene Verzierungen der wesentlichen sind, wie Kapitel 6 erklärt worden ist, so ist ihre Fortschreitung die nämliche wie die der wesentlichen an deren Stelle sie stehen, und erfordert keine besondere Regel.

§ 15. Die chromatischen Accorde haben ebenfalls keine besondere Fortschreitung, denn ein zufälliges Erhöhungszeichen in denselben bewirkt nur die Voraussetzung eines Theils der aufsteigenden Fortschreitung, welche die nämliche Stimme auch machen kann wenn sie natürlich ist, und ein zufälliges Erniedrigungszeichen ist, auf ähnliche Art eine Voraussetzung einer absteigenden Fortschreitung.

§ 16. Eine Art von Fortschreitungen welche bey den ältern Componisten sehr häufig im Gebrauche war, sind die sogenannten Sequenzen. Sie bestehen aus weiter nichts als einer kurzen Klausel von zwey oder mehreren Accorden welche stufenweis auf- oder absteigend fortgeführt wird, und so vielmal wiederholt werden kann als sich eine solche Klausel auf diese Art bilden läßt, entweder mit wesentlichen Accorden allein, oder mit wesentlichen und zufälligen untermischt, wie in den folgenden und ähnlichen Fällen.

The principal use of passages of this kind, is to shew the different diatonic and chromatic species of every chord.

Chapter 9.

Of other particulars to be attended to in Thorough Bass.

§ 1. The harmony of a thorough bass should in general consist of four regular parts, as in most of the examples given; but a greater force may be produced by increasing the number of parts; and when the tenor or counter tenor clef is introduced, it shews that the real bass part is omitted, and that the harmony shall consist of three or two parts.

The term *All'Unisono*, or *All'Ottava*, denotes that the right hand shall play only in octaves with the bass, and no chords, till figures are introduced again.

Der vorzügliche Nutzen von Passagen dieser Art ist, die verschiedenen diatonischen und chromatischen Arten eines jeden Accords zu zeigen.

9^{tes} KAPITEL.

Von andern Gegenständen worauf beim Generalbasse Rücksicht zu nehmen ist.

§ 1. Die Harmonie eines Generalbasses sollte hauptsächlich aus vier regelmässigen Stimmen bestehen, wie in den meisten gegebenen Beispielen; durch die Vermehrung der Anzahl der Stimmen kann aber eine grössere Stärke hervorgebracht werden; und wenn der Tenor oder Alt-schlüssel eingeführt wird, so will man dadurch anzeigen daß der wirkliche Bass pausirt, und daß die Harmonie nur aus dreij oder zweij Stimmen bestehen soll.

Der Ausdruck *all'unisono* oder *all'ottava*, bezeichnet daß die rechte Hand nur in Octaven mit dem Basse gehen, und keine Accorde nehmen soll, bis wieder Ziffern eintreten.

§ 2. The number of chords to be struck in every bar, depends upon the nature of the piece, as well as upon every particular passage, as the succeeding practices will shew. And though it is generally considered as a rule, that the accompaniment should divide one bar in the same manner as another, the nature of the passage often requires more chords in one, and fewer in another bar, as a judicious performer will easily perceive, and to which he ought to attend.

§ 3. How high and how low the chords may be taken, also depends on the nature of every passage. But in general it must be observed: first, that the highest part of the chords should not without necessity come higher than the A immediately above the five treble lines, nor lower than the C between the treble and bass lines; and secondly, that the chords also should not come above the highest obligato part, except in cases where that part only skips under the accompaniment, and then resumes its highest rank again.

The particular cases which ought also to be attended to, are as follows:

In Concords, it has a fine effect when the chords are taken in a good medial position, between the principal highest part and the bass, provided no disallowed fifths and octaves arise between any of the parts. But in Discords, the dissonant intervals should as much as possible go in unison with that principal part in which they occur, as otherwise the dissonances not only sound as being doubled, contrary to the general rule, but their resolutions also have the effect of disallowed octaves.

§ 4. According to the above remarks, the thorough bass accompaniment of an air, or of any solo treble as in the lessons from page 46 to page 57, can be rendered most correct in those places, where the highest part of the chords goes in unison with the principal notes of that part or melody. But in tutti and full pieces it is sufficient when the accompaniment is correct in itself, and adapted to the character of the piece.

§ 2. Die Anzahl der Accorde welche in jedem Tacte gespielt werden sollen, hängt theils von der Natur des Stücks, theils von jeder besondern Passage ab, wie die folgenden Übungen zeigen werden. Und ob es schon gemeiniglich als eine Regel angenommen ist, daß die Generalbassbegleitung in einem Tacte so wie in dem andern eingetheilt werden sollte, so erfordert doch die Natur der Passage oft mehr Accorde in einem, und weniger in dem andern Tacte wie ein einsichtsvoller Schüler leicht finden wird und worauf er achten muß.

§ 3. Wie hoch oder tief die Accorde genommen werden können, hängt ebenfalls von der Natur der Passage ab. Überhaupt aber ist zu bemerken: daß die oberste Stimme der Accorde ohne Nothwendigkeit nicht höher als das zweigestrichene *a*, noch tiefer als das eingestrichene *c* gehen sollte, und zweitens daß die Accorde auch nicht über die höchste obligate Stimme kommen sollten ausgenommen in solchen Fällen wo diese Stimme bloß unter die Begleitung springt und dann ihre höchste Stelle wieder annimmt.

Die besondern Fälle auf welche man noch aufmerksam seyn muß, sind folgende:

In consonirenden Accorden ist es von guter Wirkung wenn die Accorde in einer wohlgeählten Mittellage zwischen der höchsten Hauptstimme und dem Basse genommen werden, vorausgesetzt daß keine verbotene Quinten und Octaven zwischen zwey Stimmen entstehen. In dissonirenden Accorden aber sollte das dissonirende Intervall so viel als möglich mit der Hauptstimme in welcher es vorkommt im Einklange gehen, da sonst die Dissonanzen der allgemeinen Regel zuwider nicht allein als verdoppelt klingen, sondern ihre Auflösung auch die Wirkung von verbotenen Octaven hat.

§ 4. Den obigen Bemerkungen zufolge kann die Generalbassbegleitung einer Arie oder irgend eines Discantsolos wie in den Übungen von pag. 46 bis 57 am richtigsten gemacht werden, wenn die höchste Stimme der Accorde im Einklange mit der Hauptstimme der Melodie geht. In Tutti's aber und in vollstimmigen Stücken ist es hinlänglich, wenn die Begleitung in sich selbst richtig und dem Character des Stücks angemessen ist.

§ 5. Concerning the accompaniment of a Recitative with a more thorough bass, the following rules must be attended to.

1. Though the bass notes are generally written in semibreves and minims, they are to be performed like crotchets with rests after them. And when the contrary is required, it is expressed by the term *tenuto* added to the bass.

2. As these recitatives are not sung in strict time the thorough bass player ought to be very careful to yield to the singer in that respect.

3. The principal notes of the vocal part are as much as possible to be laid uppermost in the accompaniment, to assist the singer; and a difficult interval may for that purpose be anticipated a little before its strict time. But an assistance of the latter kind should not be rendered conspicuous, nor be offered where it is not required.

4. When the harmony of a chord is to be continued, either before the singer begins, or where he has long to dwell on one note, it may be done in those divisions called *Harpeggios*. Some specimens of which see on the next page, and each sort may be repeated as often as required.

§ 6. An example of a recitative accompanied according to the preceding rules, see at page 41, it being taken from my Essay on Practical Composition, and composed by Graun.

The two highest staves of every score shew the piece as written, and the two lowest how it should be accompanied.

The chords with a flourish before them as thus } shew, that some harpeggio may take place, the length of which depends on circumstances, as said at § 5.

§ 7. But the accompaniment of a recitative is one of the most difficult tasks in thorough bass playing, because it requires a taste and a discretion, which can not be learnt from rules alone, but requires an attentive hearing of good accompaniments. For not only the different treatment of an Organ and a stringed instrument, the different style of sacred and other, of serious and mournful, or of humorous and comic pieces; but even the different singers of the same piece, require particular modifications of the accompaniment, which nothing but experience and a good own judgement can teach.

§ 5. Was die Begleitung des Recitativs mit einem Generalbasse betrifft, so sind dabei folgende Regeln zu beobachten.

1. Obgleich die Bassnoten gemeiniglich in ganzen und halben Tactnoten geschrieben sind, so müssen sie doch wie Viertel mit dahinterstehenden Pausen gespielt werden. Und wenn das Gegentheil geschehen soll, so wird dieses durch das dem Basse beigesetzte Wort *tenuto* angezeigt.

2. Da die Recitative nicht streng nach dem Zeitmalle gesungen werden so muß der Generalbassspieler in dieser Rücksicht sehr sorgfältig dem Sänger folgen.

3. Die Hauptnoten der Singstimme müssen so viel als möglich in die höchste Stimme der Begleitung gelegt werden, um den Sänger zu unterstützen; und ein schwer zu treffendes Intervall kann in dieser Rücksicht ein wenig vor seiner eigentlichen Zeit voraus angegeben werden. Indessen sollte eine Unterstützung dieser leutern Art nicht zu merkbar gemacht, oder angebracht werden wo sie nicht erforderlich ist.

4. Wenn die Harmonie eines Accords ausgehalten werden soll, entweder ehe der Sänger anfängt, oder da wo er lange auf einer Note anzuhalten hat, so kann dieses durch diejenigen Theilungen geschehen welche man *Harpeggios* nennt. Einige Proben hiervon sehe man auf der nächsten Seite; und jede Gattung kann so oft wiederholt werden als es erforderlich ist.

§ 6. Ein Beispiel eines Recitativs welches nach den vorhergehenden Regeln begleitet ist, sehe man pag. 41 welches aus meinem Versuch über die praktische Composition genommen, und von GRAUN ist.

Die zwei höchsten Zeilen enthalten das Stück so wie es geschrieben ist; und die zwei untersten zeigen wie es begleitet werden sollte.

Die Schlängchen } welche sich vor einigen Accorden befinden, zeigen an, daß hier ein Harpeggio statt finden kann, dessen Länge von Umständen abhängt, wie § 5. erklärt ist.

§ 7. Die Begleitung des Recitativs ist indessen eine der schwersten Aufgaben im Generalbassspielen, weil es Geschmack und Einsicht erfordert, welches nicht durch Regeln allein erlernt werden kann, sondern erfordert ein aufmerksames Anhören guter Begleitungen. Denn nicht allein die verschiedene Behandlung der Orgel und eines Saiteninstrumentes, der verschiedene Styl von Kirchenmusik und anderer Musik von ernsthafter und trauriger, launiger und komischer Musik; sondern sogar die verschiedenen Sänger desselben Stücks erfordern verschiedene Modification in der Begleitung, welche nur Erfahrung und ein gutes eigenes Urtheil lehren kann.

Harpeggios.

The image displays seven systems of musical notation, each consisting of a treble and bass staff. The systems are numbered 1 through 7. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and slurs, indicating a sequence of harpeggios. The first system is labeled '1 Harpeggios.' and the subsequent systems are labeled with their respective numbers. The notation is written in a style typical of 19th-century musical manuscripts.

The Accompaniment of a Recitative.

Begleitung eines Recitatives.

Recitative, as written.
Recitativ so wie es geschrieben ist.

The first system of musical notation consists of three staves. The top staff is a single melodic line in bass clef, C major, 4/4 time, representing the recitative. The middle and bottom staves are a grand staff (treble and bass clefs) representing the piano accompaniment. The middle staff is labeled 'Accompaniment.' and the bottom staff is labeled 'Begleitung.' The accompaniment begins with a whole note chord (F#2, C#3) and continues with a series of chords and moving lines in both hands.

The second system continues the musical notation. The recitative line (top staff) moves through various intervals and rests. The piano accompaniment (middle and bottom staves) provides harmonic support with chords and moving lines. The middle staff has a brace indicating a single melodic line for the right hand.

The third system continues the musical notation. The recitative line (top staff) features more complex rhythmic patterns. The piano accompaniment (middle and bottom staves) continues with harmonic support. The middle staff has a brace indicating a single melodic line for the right hand.

The fourth system concludes the musical notation on this page. The recitative line (top staff) ends with a final note. The piano accompaniment (middle and bottom staves) concludes with a final chord. The middle staff has a brace indicating a single melodic line for the right hand.

Chapter 10.

Practice of Thorough-Bass according to all the preceding Doctrines.

§ 1. The following practices differ from those given in the preceding chapters, in not being confined to a certain sort of chords, but introducing all sorts of chords promiscuously. They consist first in six Lessons figured according to the proposed doctrines, and then in abstracts from the works of six celebrated Authors, to shew, how their signatures can be understood according to the rules I have given.

§ 2. The use that can be made of these as well as all the other practices in this work, is, not only to play, but also to write the accompaniments. And the latter is by far the most improving of the two sorts, as it makes a learner more attentive to the treatment of every chord and note, than the mere striking and hearing of them.

§ 3. But it will also be very improving in the knowledge of the same chords in different keys, if the six Lessons from page 46 to 57 are transposed into other keys either on the same degree of the notes, or on some a third higher or lower.

§ 4. To enable those who may possess the works from which I have taken the abstracts at Page 58, 59, 60; to compare my explanations under the bass, with the upper parts of the originals, which will be very useful in the study of figuring a bass according to the parts over it, I add here the titles of those works.

At page 58, the abstracts by Emanuel Bach are taken from his Essay on the Art of playing keyed instruments, Part II, (German) without other parts.

At page 58, those by Handel are from his six Concertos for the harpsichord or organ, with his certificate that the copy was corrected by himself. (Walsh.) page 41.

At page 59 those by Corelli, from his score of twelve concertos, carefully corrected by eminent masters, and revised by Dr. Pepush. (Cooke) page 1.

At page 59, those by Geminiani, from his Op. 10, and II, without other parts.

At page 60, those by Rameau, from the translation of his *Traité de l'Harmonie*, *Treatise of Music*, page 155.

And at page 60, those by Tartini, from his six Solos for a Violin, with a Thorough-Bass, Op. 2, (Walsh) page 16.

10^{tes} KAPITEL.

Übung im Generalbass nach allen vorhergehenden Regeln.

§ 1. Die folgenden Übungen unterscheiden sich von denen der vorhergehenden Kapitel, darin, daß sie nicht auf eine gewisse Art von Accorden allein beschränkt sind, sondern eine Vermischung aller Arten von Accorden enthalten. Sie bestehen, erstlich in sechs Übungen, welche den vorhergehenden Regeln gemäß beziffert sind, und dann in Auszügen aus Werken berühmter Meister um zu zeigen, wie ihre Signaturen gemäß meinen gegebenen Regeln verstanden werden können.

§ 2. Der Gebrauch welcher sowohl von diesen als allen andern in diesem Werke gegebenen Übungen gemacht werden kann, ist nicht allein, die Begleitungen zu spielen, sondern sie auch zu schreiben. Und letzteres ist bey weitem das Nützlichste von Beiden, da es den Lernenden aufmerksamer auf die Behandlung eines jeden Accords und jeder Note macht, als das bloße Spielen und Hören derselben.

§ 3. Es wird aber auch, für die Kenntniß der nämlichen Accorde in verschiedenen Tönen, sehr nützlich seyn wenn die sechs Übungen von Pag. 46 bis 57 in andern Töne versetzt werden, entweder in der nämlichen Lage oder um eine Lage höher oder tiefer.

§ 4. Um diejenigen welche die Werke worin ich die Auszüge Pag. 58, 59, 60; genommen habe, besitzen, in den Stand zu setzen, meine Erklärungen unter dem Basse mit den Oberstimmen des Originals zu vergleichen, welches sehr nützlich ist um einen Bass nach den darüber befindlichen Stimmen beziffern zu lernen füge ich hier die Titel dieser Werke bey.

Die Auszüge von Em. Bach pag. 58 sind aus dem zweiten Theile seiner wahren Art das Klavier zu spielen genommen, und haben keine andern Stimmen.

Die von Haendel pag. 58 sind aus seinen Sechs Concerten für das Klavier oder die Orgel genommen, sowie solche unter seiner eigenen Aufsicht gedruckt worden sind.

Die von Corelli pag. 59 aus seiner Sammlung von Zwölf Concerten, sind sorgfältig von den besten Meistern corrigirt und von Dr. Pepush durchgesehen worden. (Cooke) pag. 1.

Die von Geminiani pag. 59 sind aus seinen op. 10 und II ohne andere Stimmen.

Die von Rameau pag. 60 von der englischen Übersetzung seiner *Traité de l'Harmonie* / *Treatise of Music* / pag. 155.

Und die von Tartini pag. 60 sind aus seinen sechs Solos für die Violine mit einem Generalbass op. 2. (Walsh) pag. 16.